

Objeto, pared y suelo en las instalaciones artísticas. Categorías espaciales en algunas obras pioneras de mujeres españolas a finales del XX

Fernando Zaparain¹; Pablo Llamazares²; Jorge Ramos³

Recibido: 15 de noviembre de 2020 / Aceptado: 22 de septiembre de 2021

Resumen. Se estudian diversos recursos espaciales desarrollados por instalaciones artísticas pioneras en la Península Ibérica, a finales del siglo XX. Estas son un híbrido entre arquitectura, escultura y otras disciplinas, donde el objeto establece peculiares relaciones con la pared o el suelo de la sala, y en último término, con el espectador, siempre a la búsqueda de la temporalidad y lo procesual. Se genera así un espacio relacional entre sujeto y objeto, de marcado carácter escénico, con categorías espaciales como la creación de una nueva tridimensionalidad alrededor de las piezas, la incorporación del espectador o la configuración del contenedor, no solo geométrica, sino fenomenológica, con luz y sonido. Este análisis se apoya en instrumentos gráficos como axonometrías y plantas, imprescindibles para gestionar las articulaciones complejas propias de la arquitectura, las instalaciones, los medios audiovisuales o la moda, que no pueden realizarse directamente por su autor, y requieren una ideación previa, luego trasladada mediante convenios a una representación técnica, llamada proyecto, para su transmisión al sistema productivo.

Palabras clave: Instalaciones artísticas; categorías espaciales; mujeres artistas; pioneras españolas.

[en] Object, wall and floor in art installations. Spatial categories in some pioneering works by Spanish women at the end of the 20th

Abstract. This paper studies several spatial resources developed by some early Spanish art installations at the end of the 20th century. These works are a hybrid between architecture, sculpture and other artistic disciplines, where the object settles peculiar relationships with the wall or the floor of the room, and finally with the viewer, who is always looking for the temporality and the process. So, a relational space between subject and object, with a noticeable scenic character, is produced with spatial categories such as the creation of a new three-dimensionality around the pieces, the inclusion of the viewer or the configuration of the container, not only geometric, but also phenomenological with light and sound. The analysis is supported by graphic instruments such as axonometries and plants, essential to run the complex plans of architecture, installations, audiovisual media or fashion, which cannot be made directly by its author, and require a preliminary idea, then came to an agreement on a technical representation, called a project, for transmission to the production system.

Keywords: Art installations; spatial categories; women artists; spanish pioneers.

¹ Universidad de Valladolid (España)
E-mail: zaparain@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9659-2906>

² Universidad de Valladolid (España)
E-mail: pablolamazaresblanco@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5159-3817>

³ Universidad de Valladolid (España)
E-mail: jerjular@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4213-0060>

Sumario: 1. Introducción. 2. La pared tridimensional. 3. El suelo diegético. 4. Objeto y sujeto. 5. Hacia un formato híbrido y relacional. 6. Conclusión escenográfica. Referencias.

Cómo citar: Zaparaín, F.; Llamazares, P.; Ramos, J. (2022) Objeto, pared y suelo en las instalaciones artísticas. Categorías espaciales en algunas obras pioneras de mujeres españolas a finales del XX. *Arte, Individuo y Sociedad* 34(1), 65-84.

1. Introducción

“Siempre he intentado sacar la imagen de la pared” (Campo, 2012, s.p.). Este empeño de Eugènia Balcells, supone trastocar el sistema expositivo clasicista, donde la pieza autorreferencial es resaltada sobre el fondo neutro del contenedor. Precisamente el formato que ella practica, denominado instalación, montaje o ambiente, ha perseguido, desde mediados de los años sesenta, una particular hibridación entre arquitectura, escultura y escenografía, mediante la confrontación del objeto con la sala y, novedosamente, con el espectador, siempre a la búsqueda de la temporalidad y lo procesual. Estas características han tenido un amplio desarrollo en la literatura crítica (Krauss, 1979), (O’Doherty, 1986), (Benjamin, 1993), (Fried, 1995), (Brüderlin, 2005), (Maderuelo, 2008).

A partir de esa base, el presente texto se plantea explorar algunas categorías espaciales ensayadas por las instalaciones artísticas en su relación con los principales límites de la sala, la pared y el suelo, porque pueden ser muy ilustrativas para la arquitectura.

Aunque el techo también resulta interesante, no es tan imprescindible para la generación de un espacio (Arnheim, 1979). La arquitectura se establece tomando posesión de un plano de apoyo y delimitando un recinto, pero se puede dejar visto el cielo. Así lo intuyeron también los teóricos del espacio a finales del siglo XIX y Heidegger, con su imagen del “claro en el bosque”. En esa línea, las instalaciones se han centrado más en revisar el papel del suelo y la pared, explorando menos el techo, aunque existen ejemplos fascinantes como *Alabaster Room* (1993) o *Tilted Suspended Ceiling* (1997) de Cristina Iglesias. También es significativo que en el escenario teatral y en el espacio profilmico del set de grabación audiovisual se prescindiera del techo, que es una zona vedada al encuadre, porque de él cuelgan muchos elementos del sistema productivo como telones, luces y micrófonos.

En cuanto a la metodología, resulta apropiado que un análisis más arquitectónico, se apoye en instrumentos gráficos como axonometrías y plantas, imprescindibles para configurar e interpretar las articulaciones complejas de la edificación, las instalaciones, los medios audiovisuales o la moda. Estos no pueden realizarse directamente por su autor, y requieren una ideación previa, después trasladada mediante convenios a una representación técnica, llamada proyecto, para su transmisión al sistema productivo.

Como los ejemplos gráficos no pueden ser demasiados, por motivos de extensión, se ha optado por limitarlos a un contexto concreto: la Península Ibérica, durante el periodo inicial de las instalaciones, que corresponde con el último cuarto del siglo

XX⁴. Esto asegura un cierto marco cultural y temporal común, en su etapa más propositiva y con una mayor distancia crítica. Se han escogido obras de quienes destacaron en el tratamiento de cada categoría espacial, no alguna vez, sino de manera recurrente, lo que se justificará citando otros casos, aparte del dibujado.

Por otra parte, se ha centrado la atención en varias mujeres, como una manera de resaltar su notable presencia en este formato⁵. Esto puede constatarse, por ejemplo, en una amplia panorámica sobre las instalaciones en España (Sánchez Argilés, 2009), donde se tratan con detalle las trayectorias de 11 mujeres y 19 hombres.

También podría servir, como botón de muestra, la *Bienal de Venecia*, un certamen bastante ilustrativo. La participación española en los últimos 25 años del anterior siglo, arroja los siguientes datos de presencia femenina:

Tabla 1.

año	mujeres	hombres	% mujeres
1978	2	5	28
1980	0	7	0
1982	1	4	20
1984	0	1	0
1986	1	3	25
1988	1	1	50
1990	0	1	0
1993	1	1	50
1995	0	2	0
1997	1	1	50
1999	1	2	33
2001	1	1	50
total:	9	29	23

Se ha prescindido de la edición de 1976 por su singularidad, ya que se planteó como una gran retrospectiva que celebraba la transición democrática. Pese a los aires de apertura, entre los 63 artistas, llama la atención que todavía no hubiera una sola mujer, ni tampoco entre los 10 comisarios.

⁴ El motivo es que este artículo ha sido realizado en el marco del Proyecto I+D del Plan Nacional de Investigación titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00). Los autores forman el Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid ESPACIAR, dedicado al estudio de las relaciones entre arquitectura y arte.

⁵ Para la información básica sobre cada artista se remite a la página web de ESPACIAR, donde aparecen datos biográficos, recursos online, bibliografía, análisis gráficos, etc.

A partir de 1978 se vuelve a elencos con pocos participantes, cuya comparativa muestra una progresiva incorporación femenina, que en total suma un apreciable 23%, aunque todavía lejos de la paridad. Además, es significativo para este artículo, que las 9 artistas seleccionadas, presentaron instalaciones, lo que indica un dominio absoluto del formato. Si ahora, con la perspectiva del tiempo, se enumeran sus nombres, puede comprobarse hasta qué punto se vieron confirmadas sus prometedoras trayectorias: Fina Miralles, Pilar Palomer, Rosa Torres Molina, Cristina Iglesias (en dos ediciones), Susana Solano, Carmen Calvo, Esther Ferrer y Ana Laura Aláez. Un último barómetro interesante es que en el comisariado de la bienal, ya se llegó en esos años a la igualdad, con 6 mujeres y 6 hombres.

Otros nombres que completarían la lista son: Eugènia Balcells, Eulàlia Valldosera, Elena Asins, Esther Pizarro, Àngels Ribé, Soledad Sevilla, Susy Gómez, Olga L. Pijoan, Dora García, Paloma Navares o Lara Almarcegui. Si se amplía el foco a Portugal, destacan Teresa Braula Reis, Ângela Ferreira y Fernanda Fragateiro.

Aunque el tema de la espacialidad en las instalaciones pueda parecer neutro, sería interesante plantear si en su desarrollo hay razones o especificidades de género, como demandan cada vez más estudios (Aliaga, 2004), (Bornay, 2009), (Mayayo, 2019). Algo, que por las limitaciones de extensión, queda pendiente de abordar en próximos trabajos.

2. La pared tridimensional

En la frase citada al principio, Eugènia Balcells⁶ (1943-) propone una transgresora relación espacial entre pared e imagen, dos elementos a priori bidimensionales, que pertenecen a distintos medios plásticos y que, en la tradición expositiva post-renacentista, tendieron a ser independientes y coplanarios. Prácticamente toda su producción ha girado en torno a pantallas descolgadas en medio de la sala, fuera de la pared, que el espectador puede rodear y con las que interactúa hasta formar parte de la obra. Ya en la *performance De Viva Veu* (1993) trasladaba las fotografías a un manto alrededor de su cuerpo. Otros ejemplos del periodo seleccionado serían *En Tránsito* (1993), *Rueda de espejos* (1993), *Casa materna* (1993), *En la boca de las entrañas* (1993), *Sincronías* (1995) o *Traspasar Limits* (1995).

Aquí se analizará, en concreto, *Anar-hi anant* (2000) (Fig. 1a). Esta instalación divide una estancia rectangular en tres ámbitos escénicos, mediante dos pantallas intermedias que cuelgan del techo sin tocar las paredes. Se entra por una primera zona, que tiene de fondo la escena, una pantalla con la retro-proyección monocroma de un líquido en movimiento. Al bordear esa cortina se pasa a otro ámbito, donde se descubre que la imagen anterior viene de una ventana recortada en el siguiente telón. Por último, se accede a lo obscuro, la zona entre bambalinas que no suele mostrarse, entre la segunda pantalla y la pared de atrás, donde se descubre cómo se ha generado todo. Allí, la luz de un foco atraviesa dos botellas de plástico que voltean con agua dentro, y ese haz pasa por la abertura de la segunda pantalla hasta proyectarse en la primera. Sobre la pared hay otras tres botellas giratorias medio llenas, que crean el sonido ambiente (Fig. 1b).

⁶ <https://www.espaciart.net/eugenia-balcells>

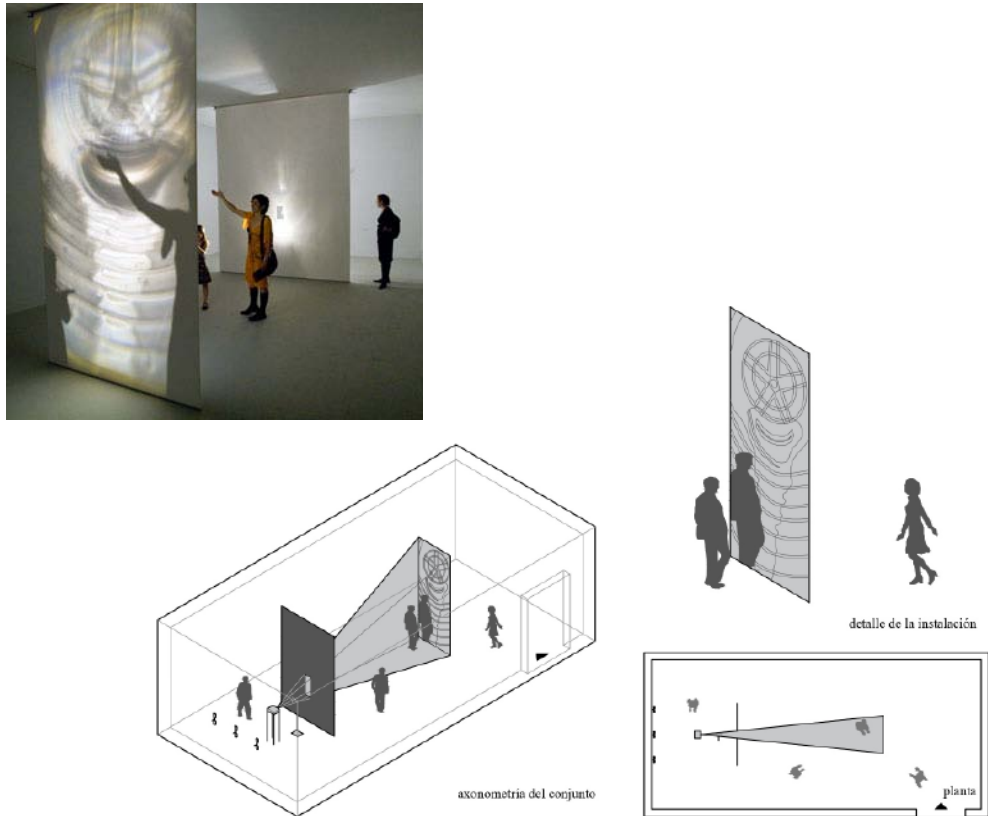


Figura 1. *Anar-hi anant* (2000), Eugènia Balcells (a. Fotografía de la instalación, fuente: <https://www.newmediaart.eu/karBe.html>; b. Análisis gráfico, fuente: elaboración propia).

En este caso, el objeto alardea de ser un sencillo *ready-made*, capaz, sin embargo, de generar subyugantes imágenes. La botella de plástico, mediante el ancestral recurso de las sombras chinas sobre la caverna, es elevada a la categoría de lo sublime. Incluso los mecanismos de tramoya se incorporan a la pieza, como el proyector, los rotores o las pantallas.

En cuanto al espectador, en el primer espacio se le asigna un rol tradicional respecto a la imagen, pero en el segundo interfiere en la proyección y en el tercero accede a una puesta en abismo que desvela el mecanismo de producción. Se altera la situación convencional del observador, que ya no estaría enfrentado estáticamente a la pieza en una visión distante, sino involucrado dinámica y temporalmente con ella y la sala, en un todo plástico más complejo.

Este montaje revisa el papel de la pared en el sistema expositivo convencional, porque se prescinde de la sala como soporte y se crean unos paramentos alternativos para mostrar la imagen y la construcción del artificio. Esos planos construyen una nueva arquitectura, a la vez que se desmarcan de lo arquitectónico por su carácter delgado y efímero. Son ligeros, textiles y no están apoyados, sino que cuelgan. Las pantallas, junto con las proyecciones, crean una espacialidad virtual y anulan la cónica del contenedor, porque no dejan ver sus triedros. El procedimiento es similar

a lo que hace Velázquez en la estancia de *Las Meninas* (1656), cuando descentra el punto de fuga y oculta las esquinas, para privilegiar una perspectiva atmosférica, basada en la sucesión de bandas paralelas de diferente luminosidad (Zaparaín, 2018).

Al final, *Anar-hi anant* ya no es una imagen bidimensional y estática, sino todo un conjunto tridimensional y dinámico compuesto de representaciones: la sala intervenida, las proyecciones que flotan en ella, el objeto que las origina, el sonido, y el propio espectador, que se convierte en sujeto omnisciente, pero que, al interferir, también es objeto.

Muchas de las operaciones comentadas para desplazar la imagen de la pared, son también recurrentes en obras de Eulàlia Valldosera⁷ (1963-) como *Quemaduras* (1991), *Vendajes* (1992), *Apariencias: la casa* (1992-95), o *Loop* (1996).

Para analizarlo, se ha elegido *Envases: el culto a la madre* (1996) (Fig. 2a). Se trata de tres proyecciones superpuestas según el eje focal de una sala, que producen siluetas vagamente femeninas, a partir de envases asociados con las tareas del hogar. Aunque parece que el espacio es único y solo actúa como pantalla la pared del fondo, aquí se desglosan los mismos ámbitos escénicos presentes en la obra de Balcells. Esta vez, nada más entrar, surge el origen de la luz, la puesta en abismo que descubre el truco, mientras la zona intermedia es el espacio de la proyección, donde el espectador puede inmiscuirse, hasta llegar a la pantalla final que recoge todo lo anterior (Fig. 2b). Así describe la propia autora su creación: “Un simple juego de transparentes mecanismos donde contenedor y contenido dialogan. El espacio, inmenso contenedor de las sombras. Su tamaño sobrecogedor y su simplicidad narrativa nos remite al sentir religioso” (Rabazas, 2001, p.18).

Debido a la oscuridad, las paredes desaparecen, menos la del fondo, donde se concentra el anhelo de tridimensionalidad. En apariencia, mantiene su papel convencional como soporte de la imagen, pero la superposición de sombras diluye el diedro, mediante la densa profundidad de varias ventanas ilusorias, cuadros dentro del cuadro, o más bien muñecas rusas, quizás otra sutil subversión del imaginario femenino.

Como la anterior, esta obra se construye con elementos fenomenológicos, más que con los objetos o la geometría de la sala, e incluso, en contra de ella. El uso escénico de la luz predomina sobre el contenedor, prácticamente irreconocible, para ceder el protagonismo a la pirámide visual típica de la reproducción cinematográfica.

En cuanto al objeto, también Valldosera se sirve del *ready-made*, transmutándolo en unas proyecciones que podrían remitir al cuadro de *Las Meninas*. Partiendo de una aparente banalidad, y apoyándose en el título, se proponen otros niveles de lectura (histórico, conceptual o de género) más amplios que los de la pieza sin referencias de Balcells.

⁷ <https://www.espaciart.net/valldosera>

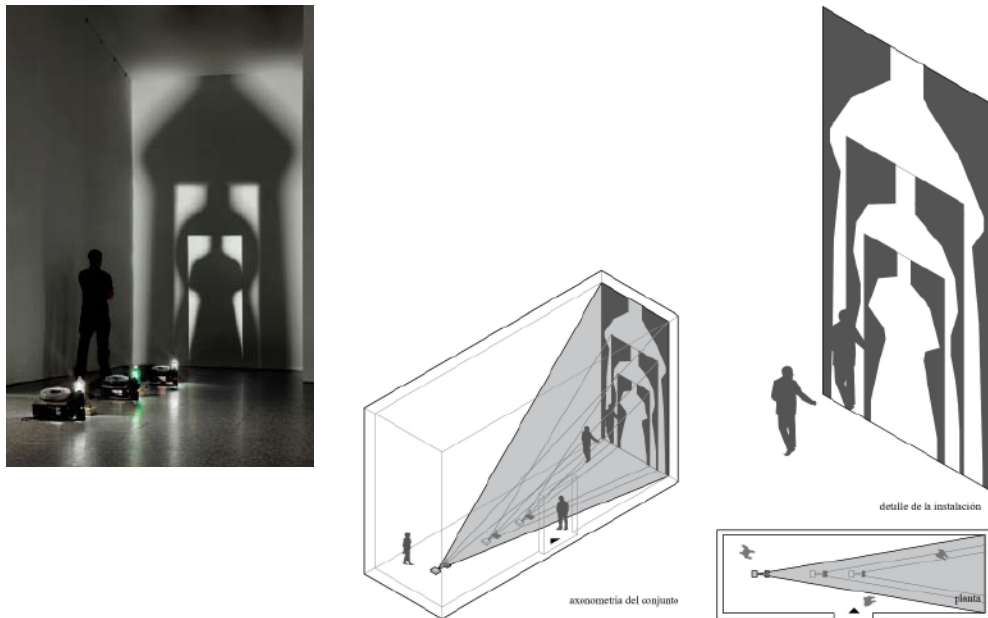


Figura 2. *Envases: el culto a la madre* (1996), Eulàlia Valldosera (a. Fotografía de la instalación, fuente: <https://eulaliavalldosera.com/>; b. Análisis gráfico, fuente: elaboración propia).

Pero, en realidad, estas creaciones ya no se basan tanto en el extrañamiento de Duchamp, que elevaba algo vulgar a la categoría de obra de arte. En ellas se acentúa más el mecanismo, lo procesual, que se sirve del objeto como instrumento ingenioso para generar un todo más complejo, involucrando al observador y a la sala. El espectador se convierte en omnisciente porque tiene a su disposición todos los ámbitos del hecho escénico, desde su zona, a la del productor.

Las relaciones del objeto con la pared, se llevan al límite en obras cuyo único elemento son planos acumulados. Precisamente una de las señas de identidad de Cristina Iglesias⁸ (1956-), es el trabajo con elementos delimitadores propios de lo arquitectónico, como umbráculos, doseles, celosías o mamparas. Algunos ejemplos serían: *Laurel Leaves* (1993-94), *Alabaster Room* (1993), *Celosía À Rebours* (1996), *Tilted Suspended Ceiling* (1996), *Alabaster Cupolas* (2000) o *Jardín de Behuliphruen* (2001).

En *Pabellón suspendido en una habitación II* (2005), remite, con el título mismo, al deseo de crear una arquitectura (pabellón) necesariamente insertada en otra (habitación) (Fig. 3a). Pero enseguida, lo arquitectónico se desmaterializa, porque consiste en celosías trenzadas colgantes, que deliberadamente se apartan de paredes y suelo, lo suficiente para flotar y permitir el paso, aunque manteniendo la proximidad necesaria para producir sombras (Fig. 3b). Se alteran todos los límites reconocibles de la sala, pero, sobre todo, se genera una maraña tridimensional entre la trama y sus proyecciones, un espacio ilusorio, según las intenciones de su autora: “Mis obras crean una ficción de un lugar que no está presente” (Rodríguez e Iglesias, 2018, s.p.).

⁸ <https://www.espaciarnet.net/iglesias>

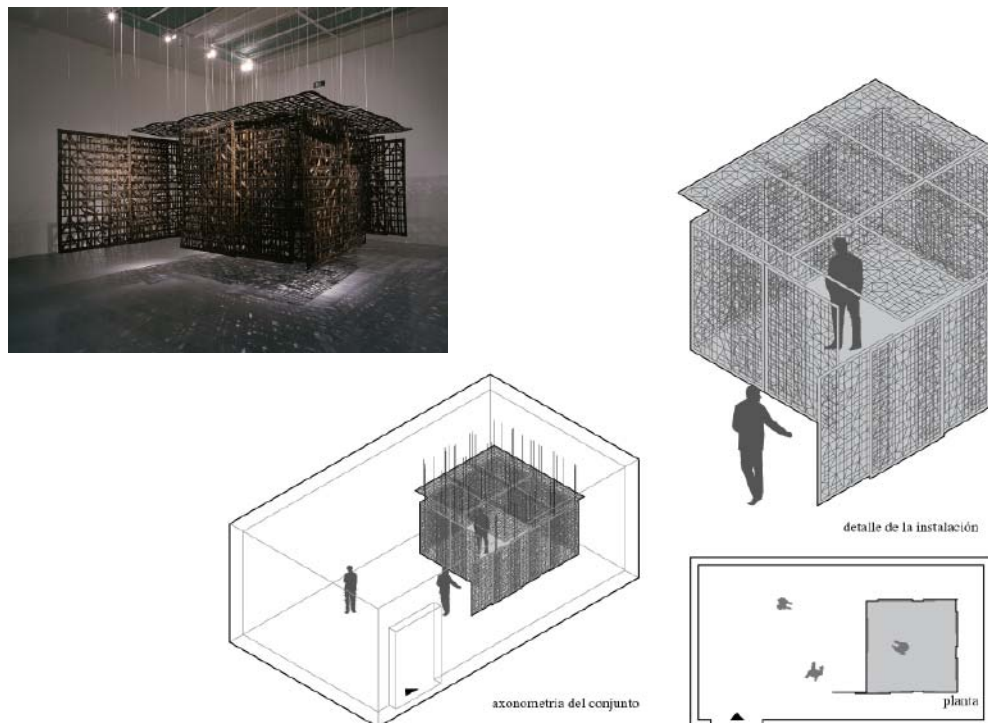


Figura 3. *Pabellón suspendido en una habitación II* (2005), Cristina Iglesias (a. Fotografía de la instalación, fuente: <http://cristinaiglesias.com/>; b. Análisis gráfico, fuente: elaboración propia).

Con todo lo visto hasta ahora, se comprende que la reformulación de la pared en las instalaciones, ha tenido una clara repercusión espacial: aunque era plana, ha adquirido una nueva tridimensionalidad, al relacionarse dialécticamente con todos los elementos del sistema expositivo. Crear un ámbito, ya no corresponde solo al contenedor, y los objetos no son más un protagonista autónomo. Estos montajes persiguen una superposición de planos contra los paramentos de la galería, mediante pantallas y proyecciones, o desligando las piezas de la pared para prolongar su influjo hasta el entorno próximo. Sus precedentes podrían estar en la simultaneidad cubista o la versatilidad de los telones escénicos, pero, sobre todo, en la nueva manera minimalista de exponer las piezas, explicada por Donald Judd:

Después de realizar los primeros trabajos colocados en el suelo, descubriendo la nueva relación con la superficie, al menos hasta 1963 no creí que se pudiera hacer algo que fuera colocado sobre la pared. Entonces me di cuenta de que la relación con la pared podría ser la misma que con el suelo. Una obra en el suelo no se extendía sobre él, no era un bajo relieve, ni se acumulaba sobre él, por lo que tampoco era un alto relieve. [...] Era necesario que el trabajo se proyectara lo suficiente, al menos tanto como su altura y anchura. (Judd, 2016b, p.841).

Estas palabras pueden servir también como preámbulo para el siguiente apartado, donde se analizarán las relaciones con el suelo, un plano expositivo que ha cobrado especial protagonismo en las instalaciones, precisamente a partir de la experiencia mínimal.

3. El suelo diegético

“El plan está en la base. Sin plan, no hay ni grandeza de intención y de expresión, ni ritmo, ni volumen, ni coherencia” (Le Corbusier, 1923, p.36). Este aforismo de Le Corbusier, en su “tercera advertencia a los señores arquitectos”, expresa muy bien la concepción moderna del plano del suelo como superficie ordenadora del movimiento (ritmo), desde la que se pretende desplegar una espacialidad de carácter temporal. La primacía de la planta procedía del sistema *beauxartiano*, pero Le Corbusier, por influjo cubista, incorporó el tiempo, mediante el impulso ascendente de su *promenade*, que más recientemente se viene entendiendo como estructura de sucesos. El arquitecto y escenógrafo Robert Wilson se manifestaba en términos parecidos:

El espacio es para mí algo horizontal, mientras que el tiempo es vertical, una vertical que apunta al cosmos y también al centro de la tierra... Ya conciba una silla o realice un pequeño movimiento, siempre pienso en el equilibrio entre tiempo y espacio. (Moldoveanu, 2001, p.14).

En las instalaciones también se ha explorado esta capacidad del suelo para generar espacio y tiempo. Si en ellas la pared adquirió tridimensionalidad al desprenderse del objeto y recibir proyecciones, el suelo, con la vertical humana, ha sido el soporte para una espacialidad dinámica, al servicio de la diégesis o desarrollo narrativo. Se usan sus dos dimensiones para contar una historia, como hacen los actores cuando se mueven por un escenario. En este sentido, se aproximan al desglose de tiempos y escenas que se quería conseguir, en la pintura y el teatro renacentistas, mediante la disposición de los personajes sobre el suelo fugado, en distintos planos de profundidad, por ejemplo, en *La Flagelación* (1444-1469) de Piero della Francesca, en los suelos peraltados de bajorrelieves de Ghiberti como *Esau y Jacob* (1425-1452), o en la falsa inclinación de la calle del *Teatro Olímpico de Vicenza* (1580) de Palladio. Una referencia más próxima sobre el nuevo papel del plano horizontal, fue la ya comentada revolución expositiva minimalista, que Donald Judd se atribuía y explicaba así: “La colocación en el suelo y la ausencia del pedestal fueron invenciones. Yo las inventé. [...] Mi trabajo en el suelo era una nueva forma, creando un espacio amplio y fuerte” (Judd, 2016b, pp.839-841).

Al terminar con la segregación que suponía la peana en el arte, se consiguió una espacialidad diferente, como había ocurrido al separarse de la pared. Cuando la estatua bajó al plano antes reservado al espectador y los usos funcionales, alteró las relaciones entre los diversos factores, interfiriendo con la circulación, anulando la visión distante e involucrando a todos los elementos en un movimiento escénico (Fig. 4). A ello se refiere Lucy R. Lippard, reconocida crítica y comisaria estadounidense, quien se hace eco de esos cambios configurativos y relacionales en las condiciones expositivas, avanzando la definición de su planteamiento de desmaterialización, aplicado a las nuevas manifestaciones creativas del arte conceptual:

La obra más acertada surgida del síndrome mínimo se rechazó a sí misma, permitiendo al espectador una confrontación cara a cara con el puro límite o confin. Este desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la contribución más importante del arte minimalista. Sin embargo, cuando la propia energía puede ser absorbida de forma tan desmesurada por ‘el lugar donde colocas tu objeto’ [...] es hora de considerar un lugar que valga más la pena [...]. (Lippard, 2004, p.132).

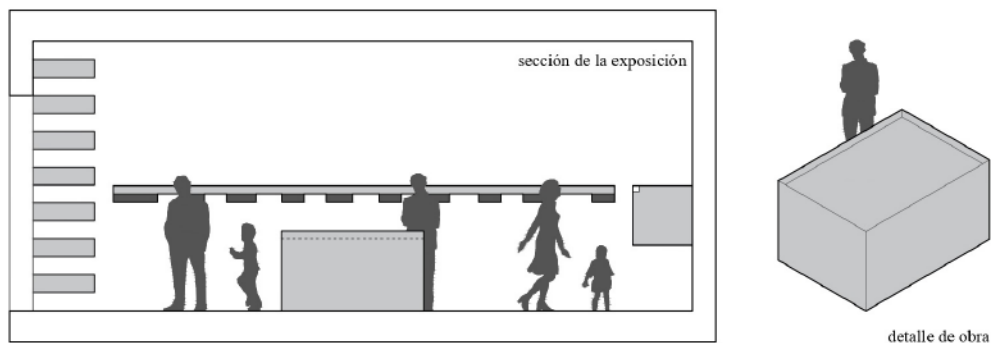


Figura 4. Exposición *Donald Judd* (1966), Leo Castelli Gallery, Nueva York (Análisis gráfico de las relaciones con pared y suelo, fuente: elaboración propia).

En paralelo al minimalismo, el *land art* se dedicó específicamente al trabajo sobre el suelo, no solo en su dimensión paisajística, sino también a escala galerística, como ocurrió con los *Nonsite* (1968) de Robert Smithson. A partir de ahí, en las instalaciones, el suelo, como la pared, se ha incorporado a un conjunto plástico más amplio, que incluye al objeto y al sujeto. Incluso en las propuestas más radicales, la planta se ha convertido, no solo en el lugar de la acción, sino en el mismo objeto-sujeto protagonista de ella, al crearse tiempo y espacio mediante operaciones verticales sobre la materialidad del pavimento, como pliegues, perforaciones o escalonamientos.

Lara Almarcegui⁹ (1972-) es un ejemplo destacado de trabajo sobre el plano de apoyo, con procedimientos arquitectónicos casi más propios de la mecánica del suelo, las graveras, las demoliciones, las escombreras o las explanaciones. Se podrían citar muchas obras como *Cavar en Ámsterdam* (1998), *Demoliciones apertura de jardín interior en Rotterdam* (1999), *Mapa de descampados de Ámsterdam* (1999), *Buscando escombros en Metz* (2002), o *Levantando el asfalto en Ámsterdam* (2004). En una ocasión declaraba lo siguiente: “Quiero ser recordada como la chica que busca y no por aquello que he encontrado. El impulso que mueve esta acción es la curiosidad” (Bosco, 2004, s.p.).

Por su representatividad, se ha seleccionado la intervención efímera *Explorando el suelo* (2003) (Fig. 5a). El carácter dinámico asociado al suelo, no solo consistía en documentar una *performance* durante la cual se desmontó un pavimento en la Galería Moncada. Había una temporalidad todavía más sutil evocada en el movimiento descendente propio de una excavación. De hecho, la sucesión de estratos

⁹ <https://www.espaciart.net/lara-almarcegui>

sedimentados desvelada por una cata arqueológica, es uno de los raros contenedores de tiempo que existen, como el reloj de arena, el hielo polar, o el carbono 14 (Fig. 5b).

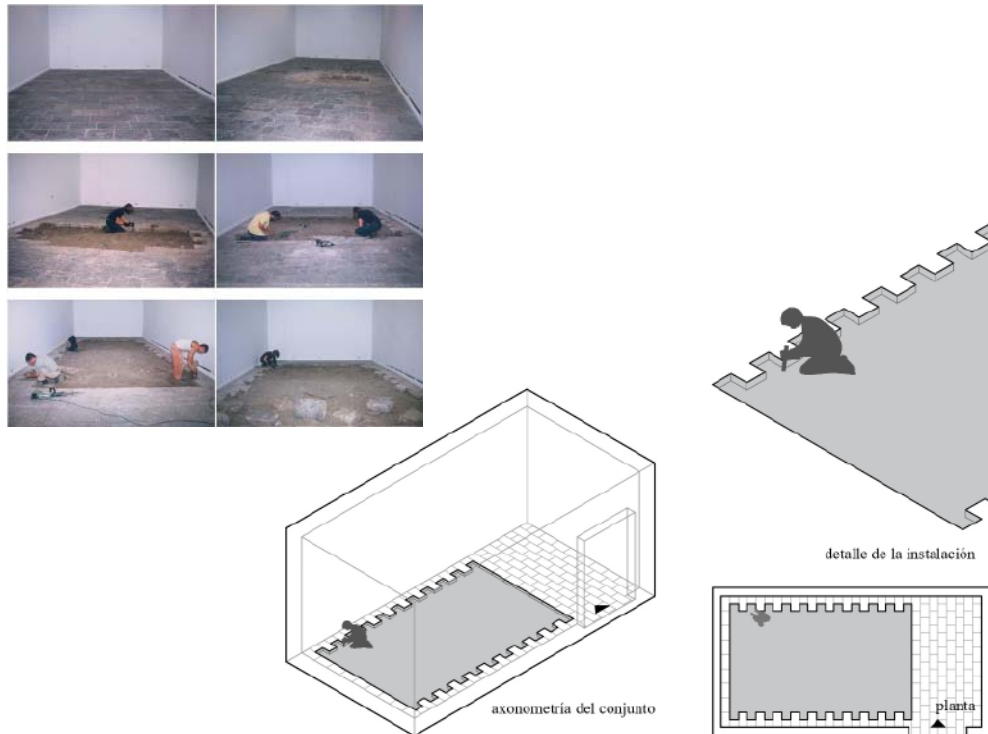


Figura 5. *Explorando el suelo* (2003), Lara Almarcegui (a. Fotografía de la instalación, fuente: <https://www.museoreinasofia.es/>; b. Análisis gráfico, fuente: elaboración propia).

También, en relación con lo arquitectónico, pueden interesar las instalaciones en las que el suelo tiene ese papel estructurador del desarrollo espacial que le asignan Le Corbusier o Wilson. Así lo ensayó Elena Asins¹⁰ (1940-2015), con despliegues seriados de elementos (*canons*) sobre el plano horizontal o vertical, como *Maqueta* (1982-3), *Menhir 3* (1994), *Dólmenes* (1994), *Dolmen de Albi* (1997) o *2 Albiku Trikuarri* (2000). Entre ellos se ha seleccionado *Menhires* (1995) (Fig. 6a). En la planta anodina de una sala, despliega sofisticados y herméticos monolitos minimalistas que no remiten a nada. La disposición, puede recordar a la sala de los bustos de la *Gliptoteca de Múnich* (1816-1830) de Leo Von Klenze. De esta forma el espacio, antes neutro, y la planta isótropa, sin uso funcional, quedan totalmente polarizados. Esta interferencia se consigue con la seriación (otra vez minimalista) de un mismo objeto, que determina completamente los desplazamientos del espectador (Fig. 6b).

¹⁰ <https://www.espaciarnet/elena-asins>

Aunque la configuración permite vagar libremente, el sujeto siempre queda sometido a un ritual aleatorio, según coordenadas desiguales, con pasos más estrechos o más anchos. Otra sutil invitación al movimiento proviene de la composición vertical y la colocación de los menhires respecto al observador y el suelo. Todos son iguales y formados por dos piezas, un pedestal prismático sobre el que se apoya un cubo con un bisel que, según cómo se coloque, permite doce combinaciones diferentes. Aquí se suprime la peana con el original procedimiento de convertirla en parte de la pieza (como ya hicieran Brancusi o Boccioni) pero además, esta se usa para elevar los cubos a la altura, aproximadamente, de los hombros.

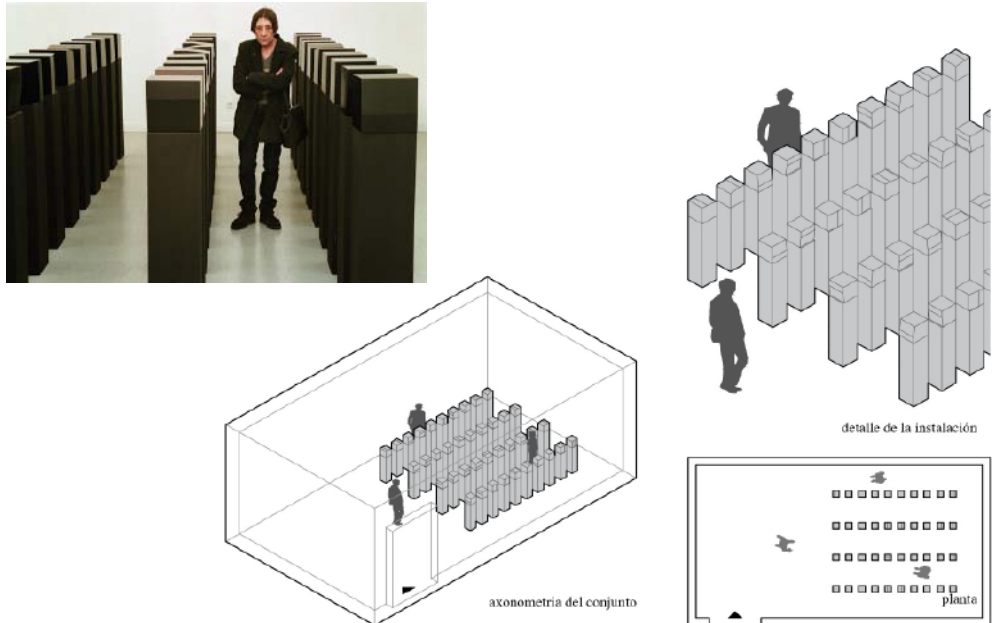


Figura 6. *Menhires* (1996), Elena Asins (a. Fotografía de la instalación, fuente: <http://www.tressartgallery.com/>; b. Análisis gráfico, fuente: elaboración propia).

De esta forma, la superficie se desdobra en dos dinámicas de velocidades y condiciones distintas: el movimiento físico de los pasos perdidos por el nivel inferior, y la *promenade* visual en axonometría sobre el plano intermedio, donde se producen las variantes lumínicas de los cubos facetados, mientras los visitantes asoman entre ellos. Los estratos horizontales, configuran la conjunción de sala, objeto y sujeto, de tal manera, que todos se ven empujados a desarrollar sobre ellos una acción diegética, que incorpora el tiempo. Así lo expresaba acertadamente Elena Asins: “No se trata de una nueva experiencia óptica, sino de una nueva concepción de la imagen: en la que la cuarta dimensión absorbe a las restantes. EL NÚMERO EN EL ESPACIO convierte a este en *Tiempo*” (Asins, 2011, p.152).

La ya mencionada Eulàlia Valldosera, también reflexiona sobre el suelo de la sala como plataforma que conserva las huellas de una historia. Esto se observa muy bien en una serie de intervenciones, entre las que se ha elegido *El melic del món* (1990)

(Fig. 7), donde una *performance* suya barriendo los restos de muchos cigarrillos, insinúa formas de mujer sobre una alfombra:

Comencé a medir el espacio a través de mi cuerpo, que surgía como una referencia. Pintaba sobre el suelo y posteriormente utilizaba las colillas. Con la mesa, la cama, aparecieron los objetos domésticos más próximos. A partir de ahí usé la cámara fotográfica: utilizándome como mi propio modelo fue surgiendo la idea de la identidad femenina, pero una identidad diferente en la cual yo había estado formada. (Pérez, 1998, p.55).



Figura 7. *El melic del món* (1990), Eulàlia Valldosera (Fotografía de la instalación, fuente: <https://eulaliavalldosera.com/>).

4. Objeto y sujeto

Lo visto hasta ahora, muestra cómo las instalaciones han alcanzado una espacialidad alternativa, al separar el objeto de la pared, y cómo han dado un sentido diegético al suelo. Todo esto se ha traducido en una nueva relación objeto-sujeto, que empuja al espectador a participar en el hecho expositivo, como se explicaba en una entrevista sobre la obra anteriormente citada: “B.M.:...podríamos decir que muchos de tus trabajos recientes son acciones que se han ‘comido’ al actor... E.V.: O que incorporan al espectador en forma de actor de la obra que presencia” (Enguita, Marí y Valldosera, 2000, p.188).

En el ambiente artístico americano de los sesenta, se empezó a expresar esta potencialidad múltiple de la pieza artística con el término *specific object*, acuñado por Donald Judd en su ensayo homónimo:

Es evidente que cualquier objeto tridimensional puede tomar cualquier forma, regular o no, y puede tener cualquier tipo de relación con la pared, el suelo, el techo, la sala, las otras salas, o el exterior, o no tener ninguna. (Judd, 2016a, p.141).

Para entender las consecuencias dramáticas de estas nuevas relaciones expositivas, fue paradójicamente decisivo el artículo *Art and Objecthood* de Michael Fried, publicado en *Artforum* en 1967, donde manifestaba sus dudas sobre el trabajo espacial e interactivo de Judd y Morris porque, al incluir la temporalidad, trastocaban la tradicional distinción entre pintura y escultura (Fried, 1995, p.116). Acusó a las nuevas piezas minimalistas de “teatralidad”, sin darse cuenta de que, precisamente, esa era la gran aportación del nuevo formato mixto.

El objeto ha contribuido de distintas maneras al carácter escenográfico de las instalaciones. Para empezar, tanto los elementos como los mecanismos, al dialogar con la pared y el suelo, evidencian la tridimensionalidad, según el precedente minimalista. En segundo lugar, se propone un objeto que está al servicio de la acción del sujeto, como el *atrezzo* en una escenografía. Así se da un sentido narrativo al espacio, que deja de ser mera geometría para convertirse en un lugar que evoca un relato. Por último, al emplear cosas cotidianas, se invoca una razón de uso, propia de lo arquitectónico. Los objetos, no solo adquieren categoría artística por estar en un espacio expositivo, sino que aportan a este una sensación funcional y remiten al usuario, como los muebles en un edificio. Con estos procedimientos, las instalaciones han intentado adquirir la *utilitas* vitruviana, antes reservada a la arquitectura.

Además, al mostrarse la banalidad de los mecanismos que han dado lugar al hecho artístico, se acentúa lo procesual, queda a la vista cómo se ha hecho la obra, cómo se ha conseguido el arti-ficio. La sala adquiere temporalidad, una categoría propia de la espacialidad arquitectónica moderna, no solo porque el objeto sugiere que allí ha tenido lugar una historia, sino porque sigue siendo visible cómo se ha construido toda la escena.

5. Hacia un formato híbrido y relacional

En las instalaciones, la lucha por compenetrar contenedor, objeto y sujeto, ha desembocado en una construcción mixta, con una espacialidad escenográfica donde predominan las relaciones, lo temporal y lo múltiple (Suderburg, 2000). Con ello, se ha conseguido superar la autorreferencialidad de la pieza aislada más tradicional (Maderuelo, 2005, p.83) y se ha buscado una nueva complejidad, que es propia de lo postmoderno y que se ha visto acentuada después en la hipermodernidad. Se vuelve así a la primitiva aspiración de conjuntar las artes en una obra total. Por eso, al final de este recorrido, puede ser interesante revisar los distintos modos de entender la relación entre disciplinas artísticas, hasta llegar a esta nueva integración.

La unidad de pintura, escultura y arquitectura ha sido una aspiración recurrente, como atestiguan el templo arcaico, la policromía egipcia o griega, la inserción clásica de la escultura en lo arquitectónico mediante órdenes, o el organicismo gótico. En cambio, la reformulación crítica renacentista profundizó en la autonomía disciplinar. Prefirió la escultura sobre su pedestal y paramentos que dieran soporte a una imagen pictórica independiente, entendida como ventana que perforaba virtualmente el muro (White, 1994, p.30).

Aunque el Barroco mantuvo el movimiento perspectivo en profundidad del Renacimiento, lo compatibilizó con el interés por arrastrar al visitante en un torbellino alrededor de la pieza, como se observa en *Apolo y Dafne* (1622-1625) de Bernini.

Este interés del objeto por involucrar al sujeto siguió presente cuando el clasicismo empezó a dar paso a la modernidad, por ejemplo, en *Los Burgueses de Calais* (1889) de Rodin, una obra envolvente que irradia su influjo al espacio urbano próximo.

Pero lo singular de las instalaciones es que no se limitan a la relación dinámica objeto-espectador, sino que construyen una secuencia o transcurso dramático que incorpora a todos los elementos del sistema expositivo, y ese conjunto dinámico se convierte en la pieza artística misma. En ese sentido, se aproximan mucho a lo que siempre ha sido el hecho escénico, precisamente reivindicado por el Romanticismo como la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que Wagner perseguiría con su mecanismo de Bayreuth (1876).

Las vanguardias de comienzos del XX insistieron en transgredir la clásica separación academicista de géneros. Por lo que respecta a este trabajo, interesa destacar la progresiva disolución de los límites entre sala, objeto y sujeto que propugnó Duchamp con su *Fuente* (1917) al elevar los *ready-made* a la categoría de pieza artística, aprovechando el aura que se consigue por el mero hecho de firmar algo y colocarlo en una galería. Después, con obras como *Plafond chargé de 1200 sacs à charbon* (1938), extendería el influjo del objeto a un paramento tan inesperado como el techo. Un ejemplo temprano de integración entre sala y obra fue la *Proun Room* (1923), de El Lissitzky, en la *Great Berlin Art Exhibition* (O'Doherty, 1986, p.40). Cada vez más, se invirtieron los papeles y la escultura reclamó la función mientras la arquitectura deseaba la forma (Maderuelo, 2008, p.55).

La relación entre disciplinas fue una cuestión clave en la Bauhaus. En 1943, Giedion, Sert, Léger y otros, publicaron el manifiesto *Nueve puntos sobre la monumentalidad* (Val Fiel, 2013). Enseguida, Le Corbusier, eficaz creador de eslóganes, acuñó el término *synthèse des arts* en dos artículos fundamentales: *L'espace indicible* (1946) y *Unité* (1948). No en vano, había sido pionero en la integración de foto-murales en su *Pabellón Suizo* (1930-1932) (Naegle, 1998), y más tarde se adelantaría al nacimiento de las instalaciones con su multimedia *Pabellón Philips* (1958). El MoMA, siempre atento, supo captar tempranamente la importancia del tema y le dedicó la exposición *Painting and Sculpture in Architecture* (1949-1950), que proponía un sugerente recorrido visual por las relaciones entre pintura, escultura y arquitectura, mediante hábiles diálogos de imágenes. También organizó un ciclo, en marzo de 1951, con teóricos, artistas y arquitectos, donde Sert distinguía tres grados de relación: integral, aplicada y relacionada.

Una década después, el *land art*, el minimalismo y luego, las instalaciones, no se conformaron ni siquiera con el grado más alto de integración, sino que propusieron una hibridación, paralela a la *complejidad y contradicción* de Venturi (1966), y construyeron un formato que tenía un poco de todo. Rosalind Krauss explicó esa ambigüedad con el concepto de "campo expandido" (Krauss, 1979, p.38), que se refería a la contaminación semántica entre géneros, pero también indicaba la ampliación del influjo espacial del objeto:

[...] Una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. (Krauss, 1979, p.30).

La nueva espacialidad relacional empezó a plantearse, sobre todo, en las peculiares opciones expositivas de diversas propuestas minimalistas, como *Two Columns* (1961) de Robert Morris o la muestra *Primary Structures* (1966). Según reflejan las fotografías de época, las elementales piezas sin materialidad reconocible, confrontaban sus planos y aristas con los triedros de una estancia normal hasta alterarla completamente (Fig. 8). A la vez, involucraban al visitante, y en ocasiones al propio autor, que incorporaba lo procesual, como en la *performance* de Morris en sus *columns*. Este explicó así el espacio que se genera entre el objeto y el sujeto:

La conciencia de la escala es función de la comparación que se establece entre el tamaño constante del propio cuerpo, y el objeto. El espacio entre el sujeto y el objeto está implícito en tal comparación. [...] Esta distancia es la que crea una disposición más extendida. (Morris, 1995, p.231).



Figura 8. Exposición *Primary Structures* (1966), Jewish Museum, Nueva York (Fotografía de la instalación, fuente: Meyer, 2005, p.76).

En las instalaciones, el espectador aporta la escala, de la que había prescindido la abstracción, porque no quería referencias antropomórficas. También se hacen presentes la gravedad y el movimiento, que se aprecian de forma privilegiada sobre el suelo. No en vano, cabe destacar que la lectura teatral generada a partir de su experiencia, cobra fuerza por el hecho de que Morris colaborara con el Judson Dance Theatre o que Judd estuviera casado con la coreógrafa Julie Margaret Hughan Fich. El desarrollo narrativo sobre el plano de todas las relaciones, desplazamientos y fuerzas, combinado con la verticalidad humana, se revela mejor en determinados sistemas de representación, como la axonometría, que por eso es frecuente en los croquis preparatorios y se ha usado aquí para analizar las obras (Fig. 9).

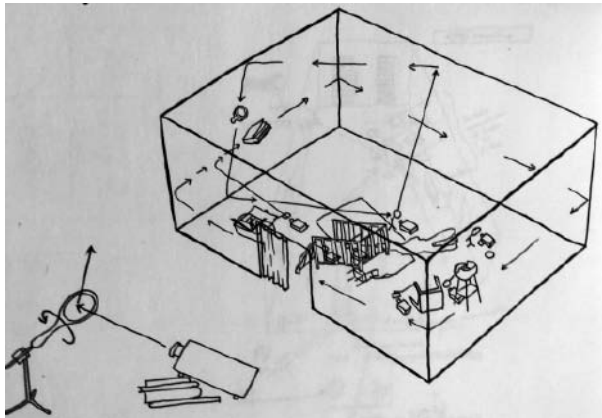


Figura 9. *Provisional Home* (1999), Eulàlia Valldosera (Croquis de la autora, fuente: With, 2000, p.166).

6. Conclusión escenográfica

A través de los análisis gráficos de instalaciones propuestos, ha podido constatarse, en el ámbito ibérico, deudor del internacional, cómo se desarrollaron determinadas categorías espaciales de gran interés para la arquitectura: la configuración no solo geométrica sino fenomenológica del contenedor mediante luz y sonido, la extensión del espacio alrededor de las piezas, o la integración de escultura, edificación e imagen audiovisual en un nuevo montaje híbrido. Se ha procurado que no sean ejemplos aislados sino representativos de líneas de trabajo dilatadas en el tiempo y compartidas por varias generaciones. También se ha intentado encuadrarlos en el movimiento más general de las post-vanguardias de los sesenta, que desde Estados Unidos, propiciaron este nuevo formato mixto y múltiple.

Una conclusión que puede englobar todas las demás, sería que las instalaciones consisten, ante todo, en una escenografía, que incorpora a la obra misma elementos antes más independientes, como espectador, objeto y sala (e incluso, al autor).

Esto supone un mayor interés por la acción y el transcurso del tiempo, que se ha renovado en todas las disciplinas desde la postmodernidad, especialmente en aquellas con más inercia, como la fotografía, que por definición es instantánea. Así surgió, por ejemplo, la llamada fotografía narrativa o teatralizada de autoras como Tracey Moffatt, Cindy Sherman o Rebecca Horn.

Las instalaciones, en concreto, parecen haber encontrado en la escenografía ese formato espacio-temporal alternativo a otros ensayados anteriormente, como la simultaneidad cubista, el movimiento congelado del futurismo o el instante decisivo de la fotografía *live* de Cartier Bresson.

Se puede apreciar cómo las autoras estudiadas, desarrollan su interés común por la acción con diferentes procedimientos. Eugènia Balcells, Eulàlia Valldosera y Cristina Iglesias, conservan algo del predominio clasicista de la imagen sobre la pared, para luego proponer una pantalla alternativa que abandona su formato habitual de ventana en el muro y flota en la sala. El suelo sigue siendo el plano por

autonomía del observador, pero al invadir su espacio, se le introduce en la escena y se le invita a interferir con ella. En cambio, Lara Almarcegui, Elena Asins y en ocasiones, Valldosera, dan prioridad al suelo como soporte de la acción, en línea con el hallazgo minimalista de sacar la pieza de la pared o el pedestal y bajarla al plano horizontal. Esto coloca los objetos al mismo nivel que el espectador, para que establezcan con él diálogos de escala, y obliguen a un movimiento narrativo.

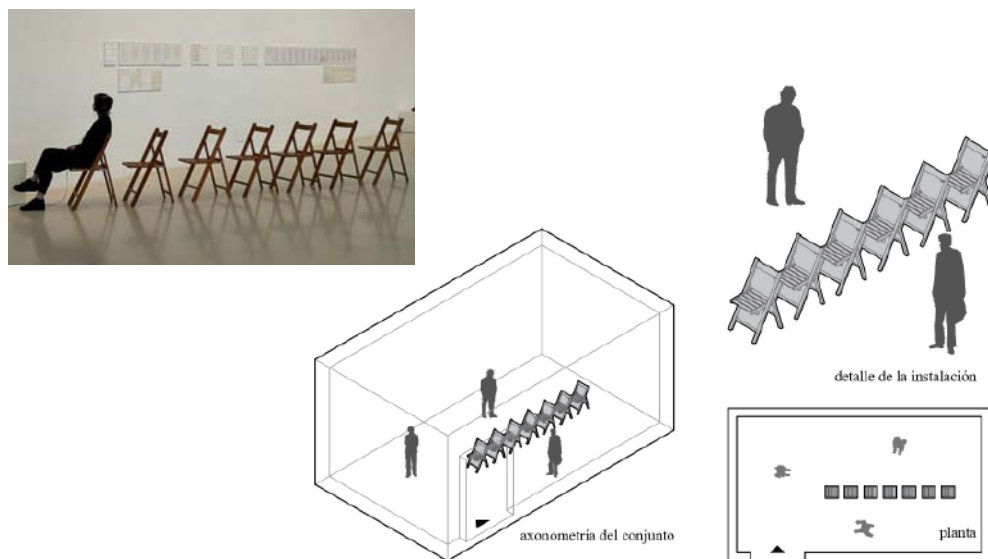


Figura 10. *Performance para 7 sillas* (1990), Esther Ferrer (a. Fotografía de la instalación, fuente: <https://www.stylefeel.free.com/>; b. Análisis gráfico, fuente: elaboración propia).

En resumen, bien sea con la pared o con el suelo, las instalaciones referidas coinciden en perseguir una síntesis escenográfica de tiempo y espacio. Como compendio final, se ha elegido una obra de Esther Ferrer¹¹ (1937-), porque ha destacado particularmente en la búsqueda de una espacialidad performativa, de la que podrían citarse innumerables ejemplos, desde *La pescadilla se muerde la cola* (1996), a *Se hace camino al andar* (2002). Su pieza *Performance para 7 sillas* (1990) (Fig. 10a), al remedar la disposición direccional de un patio de butacas, empuja al espectador a contemplarlas, no como un *ready-made* o una serie minimalista, sino como mero asiento para presenciar una escena. Pero esta no existe, y el único movimiento teatral es el del visitante, que se convierte en actor y se transforma, con las sillas, en un elemento más del decorado (Fig. 10b).

Al final, en todos los casos comentados, podría decirse que el tiempo habría dejado de ser un tema, para convertirse en la obra misma, en forma de desarrollo narrativo, teatralización o diégesis.

¹¹ <https://www.espaciart.net/esther-ferrer>

Referencias

- Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. Editorial Nerea.
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial.
- Asins, E. (2011). Estudios y reflexiones sobre pintura, 1979. En M. Borja-Villel (Ed.), *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* (151-157). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Benjamin, A. E. (Ed.). (1993). *Installation Art*. Academy Editions.
- Bornay Campoamor, E. (2009). *Arte se escribe con M de mujer*. Sd·edicions.
- Bosco, R. (7 de enero de 2004). Lara Almarcegui levanta y recoloca el suelo de la Sala Montcada en una “acción” invisible. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/01/07/cultura/1073430004_850215.html
- Brüderlin, M. (2005). ArquiEscultura. En M. Brüderlin (Ed.), *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente* (15-25). Fondation Beyeler.
- Campo, S. (Productor). (4 de noviembre de 2012). *Metrópolis* [Episodio de programa de televisión]. Radiotelevisión Española, RTVE.
- Enguita, N., Marí, B. y Valldosera, E. (2000). Conversación. En W. de With (Ed.), *Eulàlia Valldosera. Obres, 1990-2000* (185-197). Fundació Antoni Tàpies.
- Fried, M. (1995). Art and Objecthood, 1967. En G. Battcock (Ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology* (116-147). University of California Press.
- Judd, D. (2016a). Specific Objects, 1964. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (134-145). David Zwirner Books.
- Judd, D. (2016b). Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular, 1993. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (832-858). David Zwirner Books.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44.
- Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Editions G. Crès et Cie.
- Le Corbusier (1946). L'espace indicible. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, abril, 9-17.
- Le Corbusier (1948). Unité. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, abril, 9-57.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Editorial Nerea.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Ediciones Akal.
- Mayayo Bost, P. (2019). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Ediciones Akal.
- Meyer, J. (Ed.). (2005). *Arte Minimalista*. Phaidon Press.
- Moldoveanu, M. (2001). *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson*. Lunwerg Editores.
- Morris, R. (1995). Notes on Sculpture, 1968. En G. Battcock (Ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology* (222-235). University of California Press.
- Naegele, D. (1998). Object, Image, Aura. Le Corbusier and the Architecture of Photography. *Harvard Design Magazine*, 6, 37-41.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press.
- Pérez, L. F. (1998). Estrategias del deseo. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 145, 54-59.
- Pérez, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Antonio Machado Libros.
- Pizarro, E. (1995). *Materia para un espacio. Antecedentes y nuevas propuestas* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

- Rabazas, A. (2001). La forma como sistema. Eulàlia Valldosera: tres cuadernos, 1994-1996. *BAU. Revista de Arquitectura, Arte y Diseño*, 20, 12-23.
- Rodríguez, A. e Iglesias, C. (7 de octubre de 2018). Entrespacios, la nueva propuesta de Cristina Iglesias. *Ars Magazine, Revista de Arte y Coleccionismo*. Recuperado de <https://arsmagazine.com/entr%C7%9Dspacios-la-nueva-propuesta-de-cristina-iglesias/>
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Alianza Editorial.
- Suderburg, E. (2000). *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. University of Minnesota Press.
- Val Fiel, M. (2013). El ‘símbolo’ frente a la ‘forma’: la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno. *Dearq*, 12, 118-124.
- Van de Ven, C. (1981). *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Ediciones Cátedra.
- White, J. (1994). *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Alianza Forma.
- With, W. de (Ed.). (2000). *Eulàlia Valldosera. Obres, 1990-2000*. Fundació Antoni Tàpies.
- Zaparaín, F. (2018). Las Meninas: perspectiva, luz y tiempo. *Goya. Revista de Arte*, 362, 26-43.